

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA*

“El ídolo de las cicladas”: lo fantástico cortazariano

Resumen

Lo fantástico no es sólo lo sobrenatural, que únicamente sorprende, infunde miedo a la manera tradicional, sino aquello que produce una perplejidad, una inquietud. Es, sobre todo en la literatura latinoamericana, en nuestro caso en Julio Cortázar, un efecto que se va forjando desde el inicio de un relato. Así, lo fantástico se convirtió en un instrumento estético que pone en duda lo real de la realidad, la mejor manera de acorralar a la ideología.

Palabras clave: Ídolo de las cicladas, fantástico, Cortázar

Poe menciona que el relato breve se caracteriza por la obligación que tienen todos los elementos del relato de contribuir al efecto.¹ Tzvetan Todorov (el clásico de la fantasía, autor obligado cuando se habla de ésta) al igual que Peter Penzoldt en *The Supernatural in Fiction* (1952), afirman que el efecto final (o punto culminante de la ficción) reside en que: “desde el comienzo diferentes detalles nos preparan para este acontecimiento; y desde el principio de lo funcional, esos detalles forman una perfecta gradación”.² Y Todorov continúa: “El relato fantástico produce un efecto estético en su lec-

tura. Este efecto es consecuencia de la ambigüedad creada por gradación o golpe. El efecto es el de la duda irresuelta en el lector que puede compartirse o no con el personaje”.³

El relato fantástico se distingue de cualquier otro texto, cuya ambigüedad constituye el ambiente creado, ya sea de forma paulatina o repentinamente, no sólo en la duda que provoca y se mantiene más allá de la extensión del texto sino en conjunción con el punto culminante que suele consistir de un acontecimiento o un ser con posibilidad de identificación con lo sobrenatural, así como con lo natural. En la ficción, con base en una serie de insinuaciones o sugerencias, el lector trata de considerar posibilidades

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

¹ Edgar Allan Poe, “Filosofía de la composición”, *Obras Completas*, p. 286.

² Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, p. 192.

³ Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, p. 106.

de lo ocurrido, pero no es posible afirmar a ciencia cierta lo ocurrido. La ambigüedad, resultado de esa vacilación humana de la que habla Todorov, está presente mediante ciertas expresiones: "parece que...", "pienso que...", "debía o debería". En el cuento latinoamericano o hispanoamericano lo funcional del cuento fantástico contemporáneo se caracteriza por el ambiente y el efecto estético. De esta manera, lo fantástico

...no debería definirse con las leyes del mundo, no con el estatus de realidad que le concede a la aparición del fenómeno anómalo en un marco determinado de convenciones empíricas, fenomenológicas o culturales; sino por la relación de efectos codificados y dentro del texto que testimonien el momento en que dos órdenes excluyentes de realidad han entrado en contacto.⁴

Anteriormente se aludía —como en el caso de Bessière— a que en el relato fantástico el miedo hacía que el lector experimentara inseguridad ante elementos clave inexplicables. Así como para Caillols lo fantástico es un juego con el miedo.⁵

Hoy día, en lo neofantástico, término acuñado por Jaime Alazraki, la función del miedo deja de tener lugar. Ya el escritor no se propone estremecer al lector al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender desde la metáfora. Para Cortázar los cuentos plenamente logrados, especialmente los fantásticos "son productos neuróticos, pesadillas o

alucinaciones neutralizados mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico, de todas maneras".⁶ Años más tarde, Julio Cortázar confesó que lo fantástico se entiende en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo inédito. Además, lo fantástico se modifica.⁷

Ángel Rama, por su lado, asevera:

La literatura fantástica funciona como la posibilidad amputada, segmentada, parcial de reintegrar a la experiencia humana los contenidos que son negados, sin cesar, en el campo de la conciencia, al mismo tiempo como la posibilidad de comunicar una condición constante que es la invención de la originalidad, es decir, la búsqueda incesante de algo que es nuevo y que de alguna manera refresca.⁸

Con esto le da mayor amplitud y frescura al concepto de lo fantástico, dentro de opciones de la imaginación. Para Todorov, lo fantástico forma parte del mundo real, y la ambigüedad es una de las características principales de lo fantástico. Depende "del empleo de... procedimientos, de escritura que penetran todo el texto" —dice.⁹ Todorov e Irène Bessière coinciden en que, en ocasiones, el género de lo fantástico es utilizado por los escritores sólo para expresar lo inexpressable, coincidiendo con Rama: "Le récit fantastique devient le discours commu-

⁶ Julio Cortázar, *Último round*, p. 37.

⁷ *Idem*, *Confesiones de escritores*, pp. 98 y 99.

⁸ Ángel Rama, "Fantasmas, delirios y alucinaciones", *VVAA actual narrativa latinoamericana*, p. 53.

⁹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 49.

⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁵ Roger Caillols, *Idea de lo imaginario*, p. 11.

nautaire le plus large et le plus disparate, où se concetre tout ce qu'on ne peut pas dire dans la littérature officielle".¹⁰ Aunque Todorov y Bessière refieren que lo fantástico tradicional con frecuencia trata temas que derivan de forma directa de tabúes sociales, como el incesto, la homosexualidad, la necrofilia,¹¹ así como la locura, el comportamiento criminal y el uso de drogas, sus ideas se podrían aplicar a una concepción de lo fantástico más moderna, como lo es el caso cortazariano que guiña con lo otro,¹² coinciden con autores contemporáneos como Fernando Gómez Redondo, quien argumenta, por su parte, que mediante la ficción puede conocerse lo real pues constituye su única imagen "que en un tiempo histórico determinado precisa acuñar para definir los ideales que entonces existen, o comprender las razones contrarias".¹³ Y esto es verdad, en cuanto el ser humano posee límites en su imaginación, que si bien le permiten soñar e idealizar, siempre es dentro de los confines permitidos a los seres humanos.

Para Sartre, la ficción y lo fantástico permiten al lector ver la realidad ob-

jetiva desde otro punto de vista. Para él, lo fantástico es trascender lo humano.¹⁴

Existen múltiples definiciones de lo fantástico de autores conocidos como Jean Paul Sartre, a quien acabamos de mencionar, Howard M. Frazer, Narry Belvan, Georges Jacquemin, Wheelock, Marcel Schroeder, Oscar Hahn, Anne Le Rebeller, Jean Bellemin Noël, Irène Bessière, Roger Bozzetto, Rosalba Campa, Susana Reisz, David Roas. No obstante, aquí hablaremos de lo fantástico latinoamericano que va más de acuerdo con el relato que pretendo analizar.

En lo fantástico se aprecian sus cualidades, que permiten evasión u otras posibilidades de la imaginación para apartarse por un momento de la realidad o tratar de evadirla por un periodo mayor:

On peut douter que les événements surnaturels ne soient que des prétextes mais il y a certainement une part de vérité dans cette affirmation: le fantastique permet de franchir certaines limites inaccessibles tant qu'on n'a pas recours à lui.¹⁵

Si bien el mérito de Todorov es haber sido de los primeros en teorizar acerca de lo fantástico, hoy día para muchos académicos sus premisas resultan inoperantes. Tanto a Julio Cortázar como a David

¹⁰ Irène Bessière, *Le récit fantastique, poétique de l'incertain*, p. 25. (El relato fantástico se torna en el discurso comunitario más extenso y extraño, donde se concentra todo lo que no se puede decir en la literatura oficial.) Traducción de la autora, al igual que las siguientes. Si existe algún otro traductor se hará mención expresa.

¹¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 158.

¹² Julio Cortázar, "The present state of fiction in Latin-American", *Books Abroad*, 50, núm. 3, Summer, p. 526.

¹³ Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, p. 6.

¹⁴ Jean Paul Sartre, "Aminadab or the fantastic considered as a Language", *Fantastic Literary and Philosophical Essays*, p. 67.

¹⁵ Bernard Terramarsi, "Le discours mytique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar", *Coloquio*, Cerli, Aix-Marseille, p. 166. (Se puede dudar de que los acontecimientos sobrenaturales no sean sino un pretexto pero ciertamente existe una parte de verdad en esta afirmación, lo fantástico permite traspasar ciertos límites inaccesibles en tanto que no se puede recurrir a él.)

Roas y a Brooke-Rose, entre otros autores, la teoría de Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* les parece muy insatisfactoria, por lo que afirman: "Es útil tal vez como instrumento de trabajo, pero después de todo el libro en nuestro concepto de lo fantástico no ha sido explorado, no ha encontrado solución".¹⁶

Lo fantástico interviene como un afán por una apertura a zonas inexploradas, como un amplificador de la capacidad perceptiva, como un incentivo mítico y mimético que posibilita nuestra máxima porosidad fenoménica, nuestra máxima adaptabilidad a lo desconocido. Lo fantástico substrahe el lenguaje de la función utilitaria o didáctica para permitir el acceso a otros eferentes a otras identidades, representa otro orden de facticidad negado por otro orden de causalidad; propone como agentes de renovación, otras formas de existencia, suscita otro mundo con otro sistema simbólico para representarlo.¹⁷

La literatura fantástica presenta una ambigüedad en las relaciones entre el individuo y la realidad, o sea, las cosas que están a su vuelta. El escritor reconoce el absurdo del mundo, hablando así, su propio lenguaje, el del absurdo. Hay un desdoblamiento de lo real o su multiplicación en formas que lo niegan como fantástico, en la lógica de lo ilógico. Lo imposible y lo no comprobable son vivos y ocurren situaciones inusitadas como si fueran comunes. Este misterio que se fija y permite una amplia

interpretación es desarrollado por la presencia constante de elementos extraños –seres humanos o animales– que conviven en la realidad cotidiana:

Il y a comme une existence marginale du fantastique: regardez-le en face, essayez d'exprimer son sens par des mots, et il s'évanouit, car enfin il faut être dehors et dedans. Mais si vous lisez l'histoire sans tenter de la traduire, il vous assaille par les côtés.¹⁸

Lo que Kathryn Hume complementa acerca de lo fantástico, caracterizándolo por contrariedades, traslapes e incongruencias, es tan antiguo como el ser humano¹⁹ –en lo que coincide con Cortázar:

Anyone can invent a human inside out or worlds like dumbbells or a gravitation that repels. The thing that makes such imaginations interesting is their translation into commonplace terms and a rigid exclusion of other marvels from the story. Then it becomes human. Nothing remains interesting where anything may happen. For the writer of fantastic stories to help the reader to lay the game properly, he must help him in every possible unobtrusive way to domesticate the impossible hypothesis. He must trick him into an unwary concession to some plausible assumption and get on with history while the illusion holds [...] as soon as the magic trick has been done the whole business

¹⁶ Ernesto Gonzáles Bermejo, *Conversaciones con Julio Cortázar*, p. 41.

¹⁷ Josef Bella, "Julio Cortázar: la teoría de la medalla o verso y reverso de la realidad", *América*, p. 111.

¹⁸ Bernard Terramarsi, *op. cit.*, p. 167. (Existe algo semejante a una existencia marginal de lo fantástico: obsérvalo de frente, intente expresar su sentido con palabras y se desvanece, porque se tienen que estar fuera y dentro. Pero si usted lee la historia sin intentar traducirla, ésta lo acomete por los lados.)

¹⁹ Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis*, p. 12.

of the fantasy writer is to keep every thing else human and real. Touches of prosaic detail are imperative and a rigorous adherence to the hypothesis. Any extra function outside the cardinal assumption immediately gives a touch of irresponsible silliness to the invention.²⁰

La fantasía es un impulso, en tanto que lo fantástico es su instrumento.²¹ Existen silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características genéricas. Éste es el tipo de silencio que encontraron en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia. El silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad. Orden y selección del material representan la posibilidad de

un saber que la voz narrante comunica al lector. Éste es el proceso que en la narrativa, por lo general, tiene la función de significar la relevancia de lo dicho y la prescindibilidad de lo omitido. El enigma está en la enunciación, los principales enunciados, lo convencional es lo insólito, la magia y la estructura. Esto se contradice con la opinión de Campra, para quien: “lo fantástico se caracteriza por una transgresión lingüística en todos los niveles del texto, no es sólo un hecho de percepción del mundo representado sino también de escritura”.²² Y me adhiero a ella, ya que como notamos en el texto a analizar, Cortázar va creando el ambiente y soltando cabos que permiten la aparición de dudas a lo largo de todo el texto:

Basa la sua caratterizzazione del fantastico in due ipotesi: la prima, la finzione letteraria è un contratto di lettura mediante il quale dobbiamo accettare il mondo possibile che visualizza la storia come una verità insita in questo mondo che può contraddire l'esperienza del mondo empirica, la seconda, il contratto di lettura diventa conflittuale perché la fantasia è un mondo pieno di trappole, lacune, incertezze e miraggi sono, poi nel regno della credibilità. Ed ecco il paradosso di verosimiglianza, il fantastico problematizza la propria credibilità.²³

²⁰ H. G. Wells, *Seven Famous Novels*, p. viii. (Cualquiera puede inventar un interior humano fuera de los mundos como campanas ensordecidas o una fuerza de gravitación que repele. El motivo que hace que tal imaginación sea interesante es su translación a términos comunes y cotidianos con una exclusión rígida de otras maravillas del relato. Entonces se torna humano. Nada es interesante donde puede suceder cualquier cosa. Para el escritor de relatos fantásticos ayudar al lector a llevar a cabo adecuadamente el juego es conducirlo, de manera que no obstruya, a domesticar la hipótesis. Debe mostrarle el sendero para que la historia resulte congruente, mientras se mantiene la ilusión [...] cuando el truco mágico se ha efectuado, el trabajo del escritor de lo fantástico es conservar todo lo demás humano y real. Algunos toques prosaicos resultan imperativos y alguna adherencia rigurosa a la hipótesis. Cualquier función extra fuera de la afirmación cardinal, de inmediato dará un aire de locura irresponsable a la invención.)

²¹ Philip Thomson, *Presencia de lo anormal*, p. 126.

²² Rosalba Campra, “Lo fantástico: isotopía de la transgresión”, *Teorías de lo fantástico*, p. 191.

²³ *Idem*, *Territori de la finzione. Il fantastico in letteratura*, p. 67. (Asienta su caracterización de lo fantástico en dos postulados: el primero, la ficción literaria supone un contrato de lectura por el cual nos disponemos a aceptar el mundo posible que despliega el relato como una verdad inherente a ese mundo, que puede contradecir la experiencia del mundo empírico; y el segundo, que el contrato de lectura se torna conflictivo porque lo fantástico es un mundo lleno de

Entre los objetivos que menciona Cortázar se encuentra la transgresión del hecho estético, a partir de la producción y eliminación de las delimitaciones fijas entre los diversos géneros. Lo fantástico se inserta en la verosimilitud de un hecho o fenómeno perfectamente coherente dentro de un sistema textual: un texto fantástico es un sistema construido para que el hecho sobrenatural aparezca como fáctico, a pesar de que su presencia resultaría ajena al funcionamiento de la realidad natural que extratextualmente puede tener cualquiera en mente, cualquier tipo de lector que comparta el mismo presupuesto de realidad que el texto.²⁴ Campra coincide con Cortázar en esto. El texto fantástico crea una relación de realidad, un efecto de realidad, acumulando detalles que por ser miméticos contribuyen a hacer sólido el mundo que se plantea como cotidiano dentro del texto. Y sin que importe que a esto deban añadirse las coordenadas social, económica, sexual, etcétera, en la medida en que ese mundo intratextual se presenta no sólo como verosímil, sino también como creíble y posible, es que le asignamos un sistema de leyes de funcionamiento de realidad estable y conocido, paralelo a uno que pudiera aplicarse a la realidad extratextual.²⁵ Muchos relatos de Cortázar, en última instancia, producen sorpresa y ambigüedad. Sin embargo, lo irracional no se

presenta como una deformación o disminución de lo lógico, sino más bien como un cuestionamiento.

En Cortázar hay en cada cuento un mundo mimético; mimético quiere decir que las rutas que sigue son epistemológicas u ontológicas.²⁶ Escritor con una extraordinaria capacidad de renovación. En cada obra intenta una nueva dirección, horizontes amplios.

Para él —señalaba González Bermejo—, lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen los mecanismos perfectamente válidos, vigentes que nuestro cerebro lógico no acepta pero que en algunos momentos irrumpe y se hacen sentir.²⁷

Además agrega que: "es irrepetible".²⁸ Su creación literaria no es activa puramente, racional o intelectual. Hay un sector de su personalidad "que escapa a su pleno control racional",²⁹ por ahí salen y se expresan lo que Vargas Llosa llamó: "'los demonios' del escritor, sus pulsaciones más íntimas".³⁰

A pesar de los desacuerdos, existe un consenso de lo que es lo fantástico; podemos decir, parafraseando a Morales, que es una manera de presentar un discurso como disruptivo, en preparar un sistema textual sólidamente anclado en mimesis para introducir en él uno o

trampas, vacíos, incertidumbres y espejismos estamos, entonces en el terreno de lo verosímil. Y he aquí la paradoja de lo verosímil, lo fantástico problematiza su propia credibilidad.)

²⁴ Ana María Morales, "Transgresiones y legalidades", III Coloquio internacional de literatura fantástica: *Odisea de lo fantástico*, 2001, p. 28.

²⁵ *Ibidem*, p. 30.

²⁶ Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of de Unreal*, p. 97.

²⁷ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Julio Cortázar*, p. 27.

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ *Ibidem*, p. 28.

³⁰ Mario Vargas Llosa, "Viaje alrededor de una mesa", Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 17.

más elementos que parecen poner en peligro su coherencia. Así, lo fantástico sólo puede surgir en una obra en que se ha codificado la realidad intertextual y hace su aparición un fenómeno que puede ser percibido (siempre por una instancia intertextual) como una manifestación que viola las leyes sobre las que se asienta el presupuesto de realidad de este mundo textual.³¹ De estas premisas se desprende que las ficciones tienen una base principalmente antropológica, pues reflejan al hombre en el contexto social y cultural al que pertenece, y por lo tanto, como producto de éstas. Al pensamiento fantástico pertenece lo que escapa o está en los límites de la explicación "científica" realista; lo que está fuera del mundo circundante y demostrable.³²

Hacia 1935, en Latinoamérica hay una fuerte influencia de André Gide, Virginia Woolf, Aldous Huxley, William Faulkner, Marcel Proust y James Joyce, manifiesta en la corriente del *fluir* de la conciencia en la novela. Otras corrientes que comienzan a surgir en este periodo son el realismo mágico y lo fantástico. Estos temas son populares entre autores que escriben literatura fantástica, la cual fructifica en Latinoamérica, particularmente en Argentina. Intentaremos explicar por qué lo fantástico se torna más popular en este país que en otras regiones de Hispanoamérica, por ser Julio Cortázar el autor argentino del que hablaremos aquí. Su posición en América Latina hace especialmente receptivos a los argentinos a lo fantástico. Buenos Aires se convirtió en centro cultural y po-

lítico en América Latina después de la ciudad de México y la ciudad limeña.

Luego de ganar su independencia, la capital argentina comenzó a lograr una prominencia intelectual mayor a las demás ciudades latinoamericanas. Junto con México, emerge como una de las naciones más avanzadas en cuanto a tecnología y en lo económico. En este medio, el artista argentino pudo voltear la vista de lo inmediato político y social que ocurría en su patria hacia problemas universales y metafísicos. Así, a diferencia de muchos críticos que tildan de escapista a la literatura fantástica, ésta es fuente de análisis universal de los dilemas universales. Considérese que 1940 fue el parteaguas de la ficción en la literatura argentina, con Anderson Imbert, Bioy Casares, Borges y, por supuesto, Cortázar, autor que nos convoca con "El ídolo de las cicladas". Acerca de los cuentos fantásticos, ya lo decía Adolfo Bioy Casares: no hay un solo tipo, sino muchos.³³

En Cortázar hay una preocupación por lo fantástico y la ficción, las formas como evoluciona la literatura argentina después de la segunda guerra mundial con influencia de las vanguardias (1920-1930) y de su maduración (1930-1945). Desde esta perspectiva:

Es indudable que, acorde con la filosofía irracional del siglo xx, el concepto de realidad no puede encasillarse en la categoría convencional y lógica que dio nombre al movimiento literario de toda una época [...] la nueva realidad contemporánea descubre lo mágico y

³¹ Ana María Morales, *op. cit.*, p. 27.

³² Emilio Carrilla, *El cuento fantástico*, p. 20.

³³ Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, *Antología de la littérature fantástico*.

fantástico que nace de lo cotidiano, donde la conciencia halla un orden más secreto, una nueva valoración del arte y a la vez una nueva estética.³⁴

Luis Leal confirma la situación de nuestros países hispanoamericanos en el contexto mundial de rebeldía y lucha, en aras de tomar una posición universal, pero a la vez hispanoamericana:

En nuestro ámbito latinoamericano desde inicio de los años cuarenta, asimismo hay un empuje hacia lo que habría de llamarse la nueva novela hispanoamericana. En 1950, por primera vez, la novela desplaza en importancia a la poesía y, en verdad, a todos los géneros. Entre los novelistas se encuentran escritores que, como [...] Cortázar, se han rebelado contra las dictaduras y el nacionalismo y se han comprometido con la humanidad, siendo sus ideales la libertad de expresión, la abolición del tradicionalismo en todos sus aspectos y el libre intercambio intelectual, cultural y social. Es, en fin, una generación rebelde que lucha contra las caducas instituciones que han sobrevivido en el mundo. Por primera vez, también, estos escritores luchan por ideales universales y no únicamente hispanoamericanos. En su lucha es la del hombre contra la estupidez, la tiranía y los frenos mentales que no dejan al escritor tomar una postura que sea, a la vez, universal e hispanoamericana.³⁵

Jorge Luis Borges menciona que en Europa quieren siempre tener todo claro, nombrar todo:

Lo que sucede aquí (refiriéndose a Europa y concretamente a España) es que parece no haber quien no tenga claro todo, y fantasía y realidad siguen siendo cosas diferentes, mientras que para nosotros ambas están tan imbricadas y vivimos en las dos a la vez, o pasamos tan sutilmente de una a otra que los términos se confunden.³⁶

Y la búsqueda hispanoamericana se proponía un cambio concreto:

En la dinámica del ser, el encuentro no está en este lado, sino en la 'otredad', en la otra orilla que no se alcanza sin un regreso a la naturaleza original, y que el arquetipo del orden humano es el cósmico.³⁷

Hablando de lo fantástico latinoamericano, Agustín Cadena, en quien existen afinidades con Cortázar, dice:

Lo fantástico se convirtió en un instrumento estético cuyo objetivo sería poner en duda lo real de la realidad. Lo fantástico dejó de ser, así, un estilo y se convirtió en un efecto. Un efecto con profundas repercusiones subversivas, ya que dudar de la realidad pareció la mejor manera de acorralar a la ideología.³⁸

³⁴ Enrique Anderson Imbert, "Literatura fantástica, 'realismo mágico' y 'lo real maravilloso'; otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico", xvi Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, p. 39.

³⁵ Luis Leal, *Breve historia de la literatura hispanoamericana*, pp. 299 y 300.

³⁶ Jorge Luis Borges, et al., "Coloquio con Borges", *La literatura fantástica*, p. 18.

³⁷ Zumilda Gertel, "El ser' de Borges", *Nueva narrativa hispanoamérica* 1, núm. 2, pp. 35 y 36.

³⁸ Agustín Cadena, *Cadáver a solas*, p. 52.

El ídolo de las cícladas

En los cuentos de Cortázar, la fantasía surge de la tensión dialéctica o la antinomia entre una situación lógica y otra verosímil. Es decir, entre la realidad y la irrealidad. Lo fantástico devela el síntoma, Brian afirma que hay zonas cuya aprehensibilidad no puede justificarse mediante un concepto tradicional, o de consenso de la realidad.³⁹

Lo fantástico sólo puede ser entendido y valorado a partir de la realidad empírica, de una participación cotidiana o histórica. La intencionalidad fantástica en la obra del escritor argentino no se opone a la realidad, sino que la profundiza y cuestiona, tanto desde el punto de vista lógico como del ilógico: lo real y lo irreal se conjugan, creando una nueva realidad supraempírica que está regida por una causalidad *sui generis*, es decir una causalidad que se aplica a fenómenos de carácter irreal. Esta causalidad no se apoya en un punto de vista específico (sobre un conocimiento), sino sobre las cosas, los acontecimientos y los sucesos.⁴⁰ Mundo "real", irrupción de lo insólito y que provoca una duda que prevalece más allá de la lectura del texto final, flotante o detonante (que el lector identificaba como tal).

En "El ídolo de las cícladas"⁴¹ se confunde el pasado: el símbolo ritual, el

culto al ídolo, con los recuerdos de los antropólogos, que son las costumbres arcaicas perdidas por la sociedad y con la realidad, la historia del presente, de los protagonistas, los celos entre Somoza y Morand, a causa de Thérèse: "Siempre sentí que la piel estaba todavía en contacto con lo otro. Pero había que desandar cinco mil años de caminos equivocados". (66)

Cortázar comienza resaltando uno de los factores principales de su juego en el segundo párrafo: "Recordó que antes de perderse en un vago fantaseo, había pensado que Somoza se estaba volviendo loco". (61)

Desde el principio se muestra lo monstruoso como potencia, demencia de Somoza, el punto de vista se proyecta desde el sufridor del horror para permitir la identificación del lector con el miedo. Respecto a la otredad, lo incierto, lo otro, lo desconocido, el miedo, los excesos, el abismo, juegos en fin, Cortázar se externa: "eran atisbos dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o me fascinaban y que tenía que tratar de agotar mediante la escritura del cuento".⁴²

La irrupción del miedo, en el caso de Cortázar, con sus propias palabras:

Ocurre de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo fantástico dentro de un registro

³⁹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 67.

⁴⁰ José Ortega, "La dinámica de lo fantástico en cuatro cuentos de Cortázar", III *Coloquio internacional de literatura fantástica*, op. cit., pp. 185 y 186.

⁴¹ Julio Cortázar, "El ídolo de las cícladas", *Ceremonias*. A partir de este momento, las citas del cuento se indican sólo con el número de página entre paréntesis.

⁴² Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 25.

más amplio y más abierto que el predominante en la era en que las novelas góticas y los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-hombres y los vampiros.⁴³

Quizá porque hoy día sabemos que si la ciencia tranquiliza reduciendo los fantasmas, la parasicología intenta controlar a los vampiros, símbolo del deseo reprimido, y el lenguaje permite al contrario revelar y hasta producir otros peligros.⁴⁴ La incertidumbre y el desconocimiento han sido los sentimientos y situaciones cognitivas que nos llevan a imaginar y fantasear. Las respuestas se alejan del terror de lo fantástico, en cuanto eligen de frente el acontecimiento. Al pensamiento fantástico pertenece lo que escapa o está en los límites de la explicación "científica" realista; lo que está fuera del mundo circundante y demostrable.⁴⁵

Se experimenta identificación en la ambigüedad cuando Cortázar menciona, en "El ídolo de las cicladas":

Era la primera vez desde hacía casi dos años que Morand le oía mencionar a Thérèse, como si hasta ese momento hubiera estado muerta para él, pero su manera de nombrar a Thérèse era incurablemente antigua, era Grecia aquella mañana en que habían bajado a la playa. (60)

Aquí entran en relación el ídolo egeo, Thérèse y Somoza, que Morand relaciona en su mente con el suceso de la playa.

Cortázar juega con la manera de nombrar a Thérèse y la Grecia antigua, y deja vislumbrar ya el suceso posterior cuando dice "como si hubiera estado muerta". La causalidad en los escritos de Cortázar no se concibe como algo universal innecesario, sino como resultado de una serie de conjunciones y conexiones en las que entran en juego lo real, lo posible y lo irreal. Además de la profundización y extensión de la realidad empírica y supraempírica, lo fantástico en Cortázar integra lo inverosímil. Cortázar agrega:

Mis cuentos fantásticos son cuentos que suceden dentro de la realidad cotidiana, más pedestre y más simple, y luego bruscamente hay como una vuelta de tuerca, hay una puerta que se abre, y cuando tú creías que ibas a salir hacia un pasillo que va hacia delante, hay una bifurcación y entras en otra dimensión. Pero al final vuelves a la realidad, no te quedas en la excepción, y yo creo que en este sentido lo fantástico enriquece la realidad, pero sin la realidad. Esto es importante: sin la realidad, lo fantástico se disuelve y no tiene ningún sentido.⁴⁶

Lo fantástico tradicional le parece a Cortázar algo "totalmente fabricado y artificial",⁴⁷ como lo es el caso de Lovecraft, alabado por un público enorme. Para Julio Cortázar, en cambio, es algo muy sencillo: "Para mí, lo fantástico es

⁴³ *Idem*, "El estado actual de la narrativa hispanoamericana en Julio Cortázar: la isla final", Jaime Alazraki et al., *Julio Cortázar*, pp. 66 y 67.

⁴⁴ Rosalba Campra, "Lo fantástico: isotopía de la transgresión", *op. cit.*, p. 192.

⁴⁵ Emilio Carrilla, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁶ Adelaida Blázquez, "El compromiso de Julio Cortázar", *Triunfo* 834, 20 de enero de 1979, p. 50.

⁴⁷ Ernesto González Bermejo, *op. cit.*, p. 42.

algo muy simple y puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre usted y yo o en el Metro, entre Ud. venía a esta entrevista". Aun que confiesa que lo fantástico

es algo absolutamente excepcional, pero no tiene por qué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas.⁴⁸

La ficción para Cortázar es la suma de los esfuerzos orientados a intuir y conocer la realidad más allá de la fachada racionalmente construida. Se adhiere al término de lo neofantástico propuesto por Alazraki, como mencionamos antes, para diferenciarlo de la prosa fantástica tradicional. Para Cortázar, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por una visión intencional y por su *modus operandi* o mecánica, parte natural que se torna extraña, aunque lo narrado sea en el terreno de lo insólito. La realidad abre una rajadura, una fractura para que surja la ficción, no miedo a la manera tradicional, sino una perplejidad, una inquietud.⁴⁹ En Cortázar no hay saltos abruptos sino que lo fantástico fluye de forma ligera, suave, en conjunción con lo real, lo que lo hace más atractivo e impactante para el hombre actual. Lo fantástico no corresponde a una ambigüedad sino a una confrontación de lo posible con lo imposible.⁵⁰ Aquí, yo más bien diría que se trata de una ambigüedad de la cual surge la confrontación entre dos mundos

en "El ídolo de las cícladas", en tanto que el ídolo que descubre Somoza pertenece al pasado que hace que los caracteres se reviertan a él efectuando roles de los ceremoniales primitivos. Así, esta obra es un viaje de retroceso en el tiempo, que significa escape del hoy. Motivo de búsqueda, pero con un pie en la realidad, lo cual motivó que Mario Vargas Llosa advirtiera acerca de Cortázar: "Una de las cosas que sorprenden en la obra cortazariana es la perfecta alianza entre los dos géneros: el realista y el fantástico".⁵¹ Terramarse⁵² confirma respecto a Somoza, que trata de recuperar el pasado y eventualmente ser parte de este pasado antiguo. Somoza y Morand son arqueólogos. Somoza quiere ir un paso más allá en el estudio científico y lo cumple: "de ahí... abrir una fisura por donde acceder a..." (64)

Por otro lado, la estatua egea de esquematización hierática, rostro muerto, senos apenas vislumbrados, brazos replegados sobre el vientre al pubis, figura de una diosa neolítica de la fecundidad:

ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajando en circunstancias inconcebibles por alguien inconcebiblemente remoto, a miles de años pero todavía más atrás, en una lejanía vertiginosa de grito animal, de salto, de ritos vegetales alternando con mareas y sicigias y épocas de celo y torpes ceremonias de propiciación. (66)

Reitera la metáfora de su genealogía literaria: la mujer-nutricia cuyo interior es

⁴⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ Brian McHale, *op. cit.*, p. 75.

⁵¹ Mario Vargas Llosa, *Cinco miradas sobre Cortázar*, p. 84.

⁵² Bernard Terramarsi, *op. cit.*, p. 168.

corrupción y fecundidad. Por qué estás tan seguro de tocar fondo: porque se trata de la tradición del sacrificio a Haghesa, diosa, mujer dionisiaca e instintiva "del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmolaciones en los altares de las colinas", (66) que exige una inmolación en altares de las colinas.

Rosalba Campa introduce dos elementos de la transgresión del orden natural, como por ejemplo la animación de una estatua, la manifestación simultánea de dos épocas alejadas, la coexistencia de los vivos y los muertos, sintaxis definitoria. Para ella: la función de lo fantástico, hoy como en el siglo XIX, pero a través de mecanismos muy distintos —que indican el cambio de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes—, sigue siendo la de iluminar por un instante los abismos de lo conocible, que existe fuera y dentro del hombre y crea, pues, una incertidumbre acerca de toda realidad. Así, concuerda con Todorov en que:

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quite le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par l'être qui ne connaît les lois naturelles, face à l'événement en apparence surnaturel.⁵³

⁵³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 29. (Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre, en cuanto se eligen las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en el género cercano, lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico consiste en la vacilación comprobada por el ser que no conoce las leyes naturales, frente al acontecimiento en apariencia sobrenatural. Traducción tomada de

Y agrega: "Le surnaturel naît souvent de ce qu'on prend le sens figure à la lettre [...] En fait des figures rhétoriques sont liés au fantastique de plusieurs manières".⁵⁴

Inmolación, regla de una práctica de sacrificio sangriento que pervirtiera los gestos musicales:

los flautistas cesarán de soplar en la caña de la derecha y sólo se escuchará el silbido de la vida nueva que bebe la sangre derramada. Y los flautistas se llenarán la boca de sangre y la soplarán por la caña de la izquierda. (61)

Cuando Somoza se reencuentra con Morand, desea comunicarle el logro de su comunicación con el ídolo: "A cada nueva réplica me acercaba un poco más. Las formas me iban conociendo". (57) Considera que ahora el tiempo ha madurado lo suficiente para llevar a cabo el sacrificio que reactivará al ídolo. Somoza explica:

La flauta doble, como la de la estatuilla que vimos en el museo de Atenas. El sonido de la vida a la izquierda, el de la discordia a la derecha. La discordia es también la vida para Haghesa, pero cuando se cumpla el sacrificio, los flautistas cesarán de soplar en la caña de la derecha y sólo se escuchará el silbido de la vida nueva que bebe la sangre derramada. (67)

Para Monsiviáis el gran tema de Cortázar es el sacrificio:

Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 34.)

⁵⁴ *Ibidem*, p. 82. (Lo sobrenatural nace con frecuencia de tomar el sentido figurado, textualmente. En efecto las figuras retóricas están enlazadas a lo fantástico de muchas maneras.)

Así el sacrificio, el gran tema cortazariano, se vuelve propiciatorio, la redención de culpas, en este estado, la culpa de vivir un solo nivel del tiempo o de habitar la realidad de un modo unívoco, sin percatarse de que está vulnerado por dimensiones infinitas y simultáneas.⁵⁵

Cuando Somoza habla de su relación con la estatua, parece que habla un lenguaje azaroso, lleno de alusiones y exorcismo, que se mueve por niveles obstinados e irreductibles. Somoza parece sentir que, al repetir el gesto de los escultores primigenios del ídolo, reproducirá esta relación antigua. Lo fantástico no brinda en la lectura un pulular, un vaivén de los signos:

Le texte fantastique n'est fait que des répétitions permettant la mise en relation des signifiants entre eux. Ce renvoi perpétuel des signifiants les uns les autres suscite la possibilité (chez le lecteur) d'un sens, d'un ordre qui est évidemment un leurre [...] on s'aperçoit que ces sens multiples s'annulent les uns les autres, se contradisent.⁵⁶

Ya existían algunas señales de los cambios efectuados por la aparición de la estatua y la situación que viven:

y la noche había girado lentamente mientras Somoza le confiaba su insensata esperanza de llegar alguna vez hasta la estatua por otras vías que las manos y los ojos y la ciencia, mientras el vino y el tabaco se mezclaban al diálogo con los grillos y el agua del torrente hasta no dejar más que una confusa sensación de no poder entenderse (61)

Aunque Somoza logra entrar en contacto con el mundo perdido de Haghese,⁵⁷ quizá inicialmente motivado por su deseo de poseer a la esposa de Morand, Thérèse, su actitud hacia la estatua va más allá de una mera pérdida humana.⁵⁸

"Las formas me iban conociendo. Quiero decir que [...] Ah, necesitaría explicarte durante días enteros". (65) Y una vez más el símbolo de la boca, ligado al rito caníbal.

En "El ídolo de las cíclidas", la sexualidad y la violencia se tornan sinónimos. El placer es el de la venganza y el del sometimiento obtenido. La cúspide del placer es de origen sádico.⁵⁹

Cortázar bestializa al ser humano en sus relatos. Un lector impresionado por la aguda percepción de detalles con que Cortázar empieza sus narraciones, cree que va a enfrentarse con hombres y cosas de todos los días. Pronto advertirá,

⁵⁵ Carlos Monsiváis, "Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar", *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, p. 180.

⁵⁶ Bozze Ho, R.; A. Mejan Chareyre y R. Pujade, *Fantastique et metonymie*, p. 10. (El texto fantástico no está elaborado sino de repeticiones que permiten se relacionen los significados entre sí. Este reenvío perpetuo de significaciones de los unos a los otros suscita la posibilidad (en el lector) de un sentido, de un orden que evidentemente es un señuelo [...] uno percibe que estos sentidos múltiples se anulan recíprocamente, se contradicen.)

⁵⁷ Se refiere al mito de Delia-Arachne que aparece en ídolo bajo la forma palpable de una pieza arqueológica.

⁵⁸ Gyurko Lanin, "Cyclic Time and Blood Sacrifice in Three Stories by Cortázar", *Revista Hispánica Moderna*, pp. 324 y 325.

⁵⁹ Alicia Hilda Pullo, "La sexualidad fantástica", *III Coloquio internacional de literatura fantástica*, op. cit., p. 205.

sin embargo, que un aire de alucinación y de poesía se mete por los intersticios de la realidad, envuelve el episodio y lo hace acabar en fantasmagorías.⁶⁰

Después de meses de esfuerzo por duplicar la estatua, parece que por el tiempo dedicado a ello, ahora Somoza pudiese hablar en boca de la figura, en trance:

Morand oyó hablar a Somoza con una voz sorda y opaca, un poco como si fuesen sus manos o quizá esa boca inexistente las que hablaban de la cacería en las cavernas del humo, de los ciervos acorralados, del nombre que sólo debía decirse después, de los círculos de grasa azul, del juego, de los ríos dobles, de la infancia de Pohk, de la marcha hacia las gradas del oeste y los altos en las sombras nefastas. (66 y 67)

Al final, el único obstáculo entre Somoza y la absoluta unión con la diosa en el pasado mítico es el sacrificio humano. Cuando se levanta y toma el hacha con la que sacrificará a Morand, Somoza escucha la doble flauta de Haghesa como fondo, urgiéndolo y empujándolo hacia una época remota o hacia la eternidad.

Morand, por su parte, es mucho más racional y analítico que su amigo. Se desespera cuando Somoza le dice que sus viajes temporales a la época de Haghesa no pueden ser descritos con palabras. Morand caracteriza las explicaciones de su colega como "más allá de la inteligencia" (61) y menciona que es un "falso arqueólogo" e "incurable poeta". (62) Desde el inicio del cuento, Morand

está convencido de la locura de Somoza. Nota con precisión científica que "a Somoza parecía preocuparle únicamente su idea fija" (64) y, en un esfuerzo por ser racional, intenta comprender las acciones de su compañero. Además, atribuye como causa de la fascinación de Somoza por la estatua, su amor frustrado por Thérèse. Morand se muestra celoso en dos ocasiones, la primera:

Morand sorprendió una mirada de Somoza mientras los tres bajaban a la playa, y esa noche habló con Thérèse y decidieron volver lo antes posible, porque estimaban a Somoza y les parecía casi injusto que él empezara —tan imprevisiblemente— a sufrir. En París siguieron viéndose espaciadamente, casi siempre por razones profesionales, pero Morand iba solo a las citas. [...] Era una situación tensa, una carga para ambos arqueólogos: "Todo lo que hubieran debido decirse pesaba entre los dos, quizá entre los tres. [...] Nunca se habló [...] ya no se mencionaban". (64)

Y, la otra, cuando Thérèse, olvidando que tenía en la mano su bikini rojo, se inclina sobre el pozo donde Somoza encuentra la estatuilla de la diosa, y se da vuelta, cuando Morand encolerizado le gritó que se cubriera.

Con el paso del tiempo, Morand modifica su actitud, paulatinamente, como si fuera atrapado por el conjuro de la no racionalidad de la estatua. De forma vaga, es consciente de esta transformación y al principio trata de resistírsele. Se pregunta, por ejemplo, por qué siente ese absurdo impulso de llamar a Thérèse y de reunirse con ella en el estudio de Somoza. En este mismo sitio se siente impulsado por una fuerza extraña

⁶⁰ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 368.

a tener que mirar la estatuilla, en contra de su voluntad. Cuando contempla a la diosa, su parte lógica analiza sus reacciones: "Era realmente para creer que también él se estaba volviendo imbecil, como si ser arqueólogo no fuera ya bastante". (66)

Morand, con una capacidad siempre tan racionalista, siente no obstante, que poco a poco ésta comienza a disminuir:

Thérèse ya debía de estar en camino, y al borde de las rocas donde mugía la Múltiple, el jefe de los verdes cercenaba el cuerno izquierdo del macho más hermoso y lo tendía al jefe de los que cuidan la sal, para remover el pacto con Haghesa. (66)

Después de esta pausa, los eventos del relato acontecen tan rápido que no le dan tiempo a Morand de pensar con calma. Somoza intenta sacrificar a su socio como acto preparatorio del paso final hacia el pasado y su unión con la diosa, sedienta de sangre e inmisericorde en sus demandas, a lo que Morand grita, lleno de miedo y terriblemente impactado, a pesar de que la situación era previsible: "El pacto con Haghesa, ¿eh? La sangre va a donarla el pobre Morand, ¿no es cierto?", (69) y más tarde sabe que en su tiempo presente es otra la causa: "Los dos sabemos muy bien que es por Thérèse. ¿Pero de qué te va a servir si no te ha querido ni te querrá nunca?" (69)

Pero Morand, en defensa propia, de forma accidental mata a Somoza. Con la muerte de Somoza triunfa la naturaleza racional de Morand, cuando piensa decir a la policía que mató en defensa propia en el momento en que piensa impedir que entre Thérèse para ahorrarle la vista de la desagradable escena de

la muerte de Somoza. Sin embargo, como parte de la sangre de Somoza se riega sobre la estatuilla, la fuerza primitiva es más fuerte que la mente humana contemporánea de Morand, quien comienza a escuchar la doble flauta, como hipnotizado, con la consecuente entrada al pasado, se desviste, toma el lugar de Somoza como gran sacerdote de Haghesa, no posee alternativa y prepara también el sacrificio de Thérèse:

dominando el sonido de las flautas; apagó la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta, lamiendo el filo del hacha y pensando que Thérèse era la puntualidad en persona. (69)

Con esta última frase de la cotidianeidad se retorna a la realidad.

Morand y Somoza, en su papel de arqueólogos, con su interés primordial en el pasado, contribuyen al pasaje hacia otra época, sin resistencia. Ya sea que el texto se interprete con criterios realistas o psicológicos, hay una clara evidencia de la locura de Somoza. Éste se aísla prácticamente de todo contacto humano en su estado de alienación. Prácticamente no encuentra la manera de comunicar sus sentimientos, se obsesiona con la diosa y con los antiguos rituales que ella representa. Morand, por su lado, parece muy preocupado por el interés amoroso de Somoza por su esposa. La fuerza motivadora de Somoza es el amor por Thérèse, que no puede realizar en tanto viva.

Cortázar desorienta a su lector por medio de la fantasía, el uso frecuente de la sorpresa al final o de un revés que revela los aspectos de un viaje temporal, con demandas especiales al interlocutor, como son una participación activa

que demanda esfuerzo en su orientación hacia los eventos que se llevan a cabo en la historia. Existe una invasión del plano de lo real al de lo irreal. De lo científico a la irrealdad, el plano de la inversión, de la incertidumbre. El tiempo del relato es el de la revelación.

A cada nueva réplica me acercaba un poco más. Sangre como precioso don de inmolación y Somoza tiene que ayunar antes del sacrificio: "Yo no beberé, tengo que ayunar antes del sacrificio". (61) Al final, el ídolo egeo recupera su rostro: "Son vrai visage, sa bouche et ses yeux avec la figure maculée de sang". "Yo untaré de sangre su cara [...] y le asomarán los ojos y su boca bajo la sangre", (61) en vez de servirse de la vía de paso.

En Cortázar hay una búsqueda por una mejor vida, sus cuentos tienden a terminar negativamente y violentan situaciones para despertar al lector hacia un movimiento a la acción.⁶¹ Hace réplicas de la estatuilla convencido de "la reiteración de los gestos y las situaciones".

La transposición que realiza Cortázar en "El ídolo de las cicladas" es metafórica en tanto que pasa a un sentido nuevo, sin fundir o abandonar el anterior. Lo irracional en Cortázar se presenta no como una deformación o disminución de lo lógico o empírico, sino como un cuestionamiento del esquema racional. Lo fantástico en Cortázar es creador no porque añada nuevos elementos, sino porque sitúa lo cotidiano en otra perspectiva.⁶² El otro es lo que le permite reafirmar lo propio, y en la locura, vivir lo propio como ajeno: "L'altérité

se manifeste habituellement par l'expérience d'un corps étranger comme leur propre".⁶³ División del sentir y del pensar de un sujeto. El protagonista experimenta su cuerpo o sus ideas como ajenas. Alienación parcial de la identidad, una parte del yo parece ser lo otro del sujeto.

Por tanto, Sara Pot define lo fantástico como lo no previsto y es una ocurrencia contingente que sorprende, o aquel otro —dice— que, al ocurrir una y otra vez, sorprende menos pero no por eso pierde su carácter fantástico "neutralizado" por quienes se han acostumbrado a su recurrencia, pero que aun así, y debido a varias razones, de pronto sorprende de nuevo.⁶⁴ También puede ser algo o alguien no esperado o la manera como se presenta, o incluso como desaparece. Hay experiencias inefables, inexplicables. Existen experiencias que remiten a lo cotidiano y son de carácter vulgar, aunado a lo abstracto. Se relaciona con la creencia, el milagro, el deseo, los tonos mágicos, hipnotizaciones, relaciones simbióticas, rituales, la ironía, el horror, el humorismo ácido, la metamorfosis y las transformaciones.

Consideraciones finales

Desde el inicio, como mencionamos, tenemos que en un juego imprevisible en cuanto a quién morirá, se da ya un in-

⁶¹ Gyurko Lanin, *op. cit.*, pp. 323-341.

⁶² José Ortega, *op. cit.*, p. 186y 187.

⁶³ Roger B. Carmosino, "Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana", *Coloquio internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, p. 137. (La otredad suele manifestarse como la experiencia de un cuerpo ajeno como si fuera propio.)

⁶⁴ Sara Pot, "Lo fantástico cortazariano", *III Coloquio internacional de literatura fantástica*, *op. cit.*, p. 56.

dicio de muerte, de derramamiento de sangre al final, aunque hay una irrupción de lo insólito que provoca duda, la cual prevalece más allá de la lectura del texto final. Cortázar, antes de escribir cualquier relato, posee ya atisbos, vislumbra posibilidades que lo aterran o fascinan y que externa como artista mediante la escritura del cuento. Fantasía y realidad son cosas diferentes, pero hay una división más tajante en Europa, mientras que en nuestro ámbito latinoamericano muchas veces producen equívoco en nuestros países. Para nosotros ambas, es decir la fantasía y la realidad, están tan imbricadas –como mencionaba Borges– y vivimos en las dos a la vez, o pasamos tan sutilmente de una a otra que los términos se entremezclan. La causalidad en los escritos de Cortázar no se concibe como algo universal innecesario, sino que es resultado de conjunciones o conexiones en las que intervienen lo real, lo posible y lo irreal. Y finalmente se retorna siempre a la realidad. No existe un abismo como anteriormente, ni lo fantástico se presenta de una manera tan grotesca y evidente, ni es únicamente la presencia de fantasmas y seres sobrenaturales lo que da lugar a que se catalogue al relato como fantástico.

Lo fantástico consiste en la transgresión del orden natural como, en este caso, la animación de un ídolo –la estatuilla de Haghesa–, en la manifestación simultánea de dos épocas alejadas: la Grecia antigua y la realidad triangular de Somoza, Morand y Thérèse, la coexistencia de los vivos y los muertos, su sintaxis definitoria. La función de lo fantástico, hoy como antes, que da testimonio del cambio de una sociedad,

tanto en sus valores como en todos los órdenes, se mantiene brindando luz, por un momento, a lo conocible, tanto fuera como dentro del ser humano, y permite la creación de la incertidumbre acerca de la realidad, en que el lenguaje se detecta como revelador.

En “El ídolo de las cicladas”, cuando Somoza habla de su relación con la estatua parece hablar un lenguaje azaroso, lleno de alusiones y exorcismos, como si hubiera sido hipnotizado o entrara en trance, moviéndose ya involuntariamente, y con un carácter obstinado. Éste parece sentir que al repetir el gesto de los escultores primigenios del ídolo reproducirá esta relación antigua. Y al parecer en este relato, se cumple. Se ve urgido y empujado hacia una época remota o hacia la eternidad.

La idolatría de Somoza por la mujer dionisiaca lo conduce a la pérdida de su identidad, se da una metamorfosis bestial, pero para nuestra sorpresa es en Morand donde se espejea, en que sucumbe a la fascinación, fuera de sí. Cortázar desorienta a su lector por medio de la fantasía, el uso frecuente de la sorpresa al final o de un revés que revela los aspectos con demandas especiales al interlocutor, que exigen una participación activa y un esfuerzo, en su orientación hacia los eventos que se llevan a cabo en la historia.

Lo fantástico, una ocurrencia contingente que sorprende, género que busca la originalidad, hace partícipe a lo inconsciente y se construye a través de insinuaciones y sugerencias. Está conformado por trampas y espacios vacíos en el terreno de lo verosímil. Sin embargo, en el relato fantástico nunca se llega

a una conclusión contundente. Siempre pende de una vacilación, permaneciendo en la duda más allá del final del texto. Al ocurrir una y otra vez, baja la emotividad de la sorpresa, pero no por eso pierde su carácter fantástico, que se torna interesante por su carácter imaginativo y debido a varias razones, de pronto sorprende de nuevo. También puede ser algo o alguien no esperado, o la manera como se presenta o incluso como desaparece. Finalmente, en "El ídolo de las cícladas", no muere Morand como pareciera, sino Somoza y también Thérèse, de manera sorpresiva en un golpe final que anticipa el retorno a lo cotidiano. Hay experiencias inefables, inexplicables que remiten a lo habitual. Se relacionan con la creencia, el milagro, el deseo, los tonos mágicos, las hipnotizaciones, las relaciones simbióticas, los rituales, la ironía, el horror, el humorismo ácido y las metamorfosis. Lo fantástico substrahe el lenguaje de la función utilitaria para permitir el acceso a otro orden aunado a la nueva realidad contemporánea latinoamericana.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos de una poética de lo neofantástico*. Gredos, Madrid, 1983.
- . "El estado actual de la narrativa hispanoamericana en Julio Cortázar: la isla final". *Julio Cortázar*. Madrid, Ultramar, 1983.
- et al. *Teoría de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . "'Literatura fantástica', 'realismo mágico' y 'lo real maravilloso'; otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico". *XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Editor Donald A. Yates. Pittsburgh, Pensilvania, K & S Enterprises, 1975.
- Bermúdez, María Elvira. *Cuentos fantásticos mexicanos*. México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique, poétique de l'incertain*. París, Larousse, 1974.
- Borges, Jorge Luis et al. "Coloquio con Borges". Jorge Luis Borges, et al. *La literatura fantástica*. Madrid, Siruela, 1985.
- Brian, McHale. *Postmodernist Fiction*, Nueva York, Meuthen, 1987.
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of de Unreal*. Nueva York, Cambridge University Press, 1981.
- Cadena, Agustín. *Cadáver a solas*. México, Mortiz, 1996.
- Caillois, Roger. *Idea de lo imaginario*. Buenos Aires, Sudam, 1970.

- Campra, Rosalba. "Los silencios del texto en la literatura fantástica". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Morillas Ventura, 1991.
- . "Lo fantástico: isotopía de la transgresión". David Roas, *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001.
- . *Territori de la fizione. Il fantastico in letteratura*. Traductor Barbara Firoellino. Roma, Carocci, 2000.
- Carmosino, Roger B. "Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana". *Coloquio internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Poitiers, Espiral Hispanoamericana-Centre de Recherches Latinoamericaines-Université Poitiers, 1986.
- Carrilla, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires, Nova, 1968.
- Cortázar, Julio. "El ídolo de las cícadas". *Ceremonias*. Buenos Aires, El Ateneo, 1971.
- . *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 1967.
- . *Último round*. México, Siglo XXI, 1969.
- . *Confesiones de escritores*. Buenos Aires, El Ateneo, 1996.
- Donoso, José. *Dramaturgia estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1980.
- Escamilla Molina, Roberto. *Julio Cortázar: visión de conjunto*. México, Novaro, 1970.
- Eyzaguirre, Luis. "Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar". *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid, Fundamentos, 1986.
- Gómez Redondo, Fernando. *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid, Ediciones Algaba, 1994.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Edhasa, 1978.
- Goodman, Henry Nelson. *De la mente y otras materias*. Madrid, Visor, 1990.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis*. Nueva York, Methuen, 1984.
- Leal, Luis. *Breve historia literaria hispanoamericana*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1971.
- Morales, Ana María. "Transgresiones y legalidades". *III Coloquio internacional de literatura fantástica: Odisea de lo fantástico*. Austin, Universidad de Texas, 2001.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Escritos sobre retórica*. Madrid, Trotta, 2000.
- Ortega, José. "La dinámica de lo fantástico en cuatro cuentos de Cortázar". *III Coloquio internacional de literatura fantástica: Odisea de lo fantástico*. Austin, Universidad de Texas, 2001.
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*. Londres, Peter Nevil, 1952.
- Poe, Edgar Allan. "Filosofía de la composición". *Obras completas*. Río de Janeiro, Aguilar, 1981.
- Pot, Sara. "Lo fantástico cortazariano". *III Coloquio Internacional de literatura fantástica: Odisea de lo fantástico*. Austin, Universidad de Texas, 2001.
- Pullo, Alicia Hilda. "La sexualidad fantástica". *III Coloquio internacional de literatura fantástica: Odisea de lo fantástico*. Austin, Universidad de Texas, 2001.

- Rama, Ángel. "Fantasmas, delirios y alucinaciones". *VVAA actual narrativa latinoamericana*. La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- Sartre, Jean Paul. "Aminadab or the fantastic considered as a Language". *Fantastic Literary and Philosophical Essays*. Traductor Annette Michelson. Nueva York, Collier Books, 1962.
- Terramarsi, Bernard. "Le discours mytique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar". *Coloquio*. Cerle, Aix-Marseille, 2000.
- . *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil, 1970.
- . *Théorie de la littérature*. París, Seuil, 1965.
- Thomson, Philip. *Presencia de lo anormal*. Buenos Aires, Nova, 1999.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Vargas Llosa, Mario. *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1978.
- Wells, H. G. *Seven Famous Novels*. Nueva York, Alfred Knopp, 1934.

Hemerografía

- Bellemin Noël, Jean. *Notes sur le fantastique* (Texts de Théophile Gautier). *Littérature* 8, 1972, pp. 3-23.
- Blázquez, Adelaida. Entrevista con Julio Cortázar "El compromiso de Julio Cortázar". *Triunfo* 834, 20 de enero de 1979.
- Bozze Ho, R.; A. Mejan Chareyre y R. Pujade. "Fantastique et Metonyme", *Canada* (44), abril 1982.
- Cadena, Agustín. "El tiempo destrozado de Amparo Ávila". *Tierra Adentro*. Núm. 95, diciembre 1998-enero 1999, pp. 42-44.
- Cortázar, Julio. "The present state of fiction in Latin-American", *Books Abroad* 50. Núm. 3, Summer.
- Gertel, Zumilda. "'El ser' de Borges". *Nueva Narrativa Hispanoamérica* 1. Núm. 2, septiembre 1971, pp. 35 y 36.
- González Sánchez, Andrés. *Naufragios*. *Revista de Literatura y Arte*. Volúmen 1. Núm. 1, primavera 2009.
- Lanin, A. Gyurko. "Cyclic Time, and Blood sacrifice in 3 stories by Cortázar". *Revista Hispánica Moderna*. Año 35. Núm. 4, octubre-diciembre de 1969, pp. 323-341.